

**Angelica Rieger (Aachen)**

**Barcelona – Paris – Lisboa.  
Intermediale Strukturen im postmodernen  
Stadtroman bei Mendoza, Tournier und Saramago**

Die exemplarische Analyse, der ich hier drei Romane unterziehen werde, Eduardo Mendozas *La ciudad de los prodigios*, Michel Tourniers *La goutte d'or* und José Saramagos *Manual de Pintura e Caligrafia*, ist Teil eines größeren Ganzen. Ihr geht daher im ersten Teil eine kurze Skizze des Gesamtprojekts – des von mir entwickelten und so benannten “Barceloniner Würfels” zur Analyse intermedialer Komplexe – voraus. Im zweiten Teil kehre ich zu der im Titel angesprochenen Fokussierung zurück, die sich im letzten Teil mit der Kontrastierung dreier exemplarischer intermedialer Komplexe fortsetzt.<sup>1</sup>

**1 Der “Barceloniner Würfel”**

Die Entwicklung des “Barceloniner Würfels” führt über den postmodernen Barceloniner Stadtroman und die spezifischen Architektur- und Kunstformen des *modernismo*, dieser genuin katalanischen Ausprägung des Jugendstils, denn dort fällt die frappierende Übereinstimmung beider Strukturen besonders ins Auge. Zugespitzt leite ich daraus die folgende These ab: Wo der *modernismo* bewusst mit Materialien wie Glas, Keramik und Fliesen spielt, um sie zerstückelt zu immer wieder neuen Mosaiken und zu einem letztlich in seiner Einheit wieder vollkommenen Gesamtkunstwerk zusammenzusetzen, arbeitet der postmoderne Barceloniner Stadtroman mit durchaus vergleichbaren Techniken der Zerstückelung und erneuten Zusammenfügung städtischer Bilder zum Mythos Barcelona. Beide weisen strukturelle Gemeinsamkeiten auf, deren genaue Beschaffenheit und deren Umfang eine intermedial angelegte vergleichende Analyse in ihren Einzelheiten offenzulegen verspricht. Dafür entwickle ich ein für die Untersuchung intermedialer Komplexe insgesamt verallge-

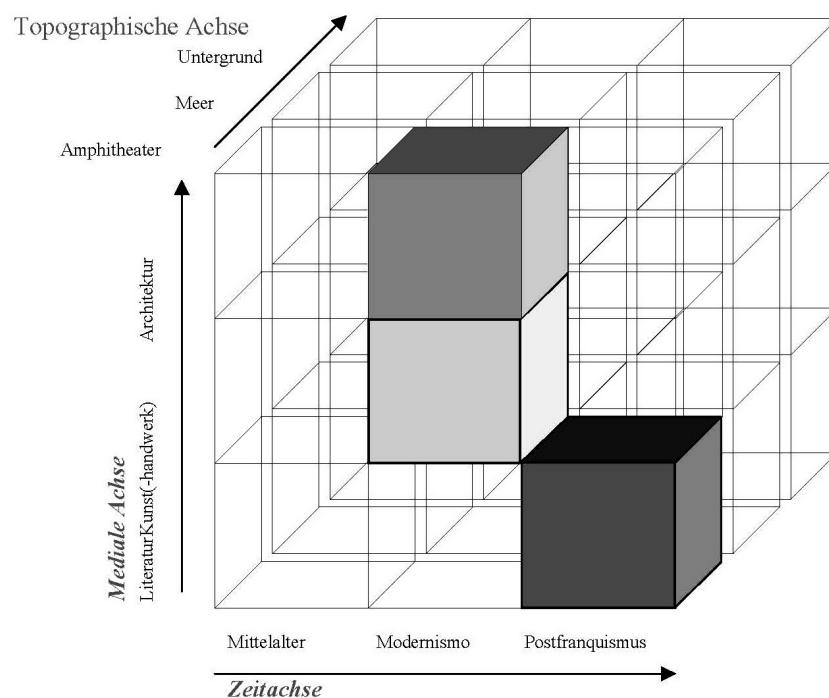
---

<sup>1</sup> Diese Hommage an Helmut Siepmann basiert auf dem am 19.06.2002 in Aachen anlässlich meiner Bewerbung um dessen Nachfolge gehaltenen gleichnamigen Vortrag.

meinerbares dreidimensionales Modell, den “Barceloniner Würfel” (Abb. 1).

Durch die Würfelbildung entstehen Teilsegmente, die sich zunächst herauslösen und einer detaillierten Einzelanalyse unterziehen lassen, deren Kombination mit anderen Variablen und weiteren Würfelsegmenten und schließlich Gesamtschau jedoch danach jederzeit möglich sind. In meinem Beispiel bilden jene Segmente ein Zweistufenmodell, in denen sich die Literatur des Postfranquismus, Kunst und Architektur des *modernismus* und das topographische Element Amphitheater-Stadtzentrum berühren.

**Abb. 1: Der “Barceloniner Würfel” (Mendoza)**



Je nach Bedarf lassen sich aber auf den drei Koordinaten des “Barceloniner Würfels” auch andere Orts-, Zeit- und Medienachsen abtragen, wenn die Analyse intermedialer Komplexe auf eine andere

Epoche und Stadt – zum Beispiel das Paris oder das Lissabon der siebziger Jahre – übertragen werden soll; daraus ergeben sich in der Folge der “Pariser” oder der “Lissabonner Würfel” (Abb. 2 und 3). Stets wird dadurch das zu untersuchende Werk in seiner Eingebundenheit in die sogenannten “Schwester-Künste” in einem gegebenen Raum zu einer bestimmten Zeit sichtbar.

## 2 Drei Städte, drei Autoren und der postmoderne Stadtroman

Es ist hier nicht der Ort, eine Grundsatzdiskussion des Begriffs der Postmoderne vom Zaun zu brechen, deshalb gehe ich bei der Betrachtung Mendozas, Tourniers und Saramagos von jenem eher pragmatischen Postmoderne-Begriff aus, den Ulrich Schulz-Buschhaus durch “Post-Avantgarde” ersetzt wissen will (1997: 331). Denn der kleinste gemeinsame Nenner, aber auch die verbindende Klammer zwischen den drei Autoren ist sicher die Abkehr von der avantgardistischen Moderne der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in ihren Stadtromanen und die Rückkehr zu narrativen Strukturen, zum “Geschichten erzählen”, wenn auch in durchaus postmoderner Brechung.

### 2.1 Eduardo Mendoza und Barcelona

Das Werk des 1943 in Barcelona geborenen und damit jüngsten der drei Autoren gehört in das Segment “Literatur des Postfranquismus”, partizipiert aber durch seine historische und räumliche Verankerung an einer ganzen Reihe weiterer hier ausgeklammerter zeitlicher Segmente (siehe Abb. 1). Nur wenige Werke führen den selbst längere Zeit in den USA lebenden Autor indessen aus den räumlichen Segmenten seiner “Stadt der Wunder” heraus. Eduardo Mendoza stilisiert sich selbst als Außenseiter der zeitgenössischen literarischen Szene und “nebenberuflichen” Autor;<sup>2</sup> er behält stets seine “außerliterarischen” Aktivitäten als Dolmetscher und Übersetzer bei und ist alles andere als ein “Vielschreiber”. In Barcelona aufgewachsen und dort als Student der Rechtswissenschaften in Kreisen

---

2 Für alle bio-bibliographischen Daten siehe die offizielle Website Eduardo Mendozas: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/>> (08.02.2012).

des aufkeimenden Widerstands gegen den Franquismus in den Studentenprotesten der 68er Jahre zuhause, verlässt er Barcelona nach anfänglichen Bemühungen um eine Stabilisierung seiner Situation als junger Anwalt, um sich als Übersetzer bei der UNO in New York niederzulassen.

Noch in den USA – und sicher auch unter dem Einfluss der Lektüre amerikanischer Kriminalromane und von daher auch aus klar parodistischer Perspektive – beginnt Mendoza 1979 eine im Barcelona der *transición* und des Postfranquismus angesiedelte und erst im Jahr 2000 abgeschlossene Kriminaltrilogie. „Zwischendurch“, 1986, publiziert er seinen großen Barcelona-Roman *La ciudad de los prodigios*. Konstituierend für Mendozas in über einem Vierteljahrhundert entstandenen und an zwei Händen abzählbaren erzählerischen Werk sind vor allem zwei Faktoren: die Stadt Barcelona und deren literarisches Umfeld, das den Einzelgänger Mendoza zwar in die *nuevos narradores*, die Erneuerer der spanischsprachigen Erzählliteratur nach dem Tod Francos einzuordnen erlaubt, während er sich aber allen weiteren Klassifizierungsversuchen hartnäckig widersetzt. Mendoza entzieht sich bewusst der Zuordnung zu einer wie auch immer gearteten *escuela*. Er will auch keiner *generación* und keinem *-ismo* zugeteilt werden, kann jedoch nicht verhindern, dass sich die Kritik zur Annäherung an sein Werk häufig der Termini „post-avantgardistisch“ und „postmodern“ bedient.

Mag die Klassifizierung Mendozas als post-avantgardistischer Erzähler des Postfranquismus noch ihre Berechtigung haben, ist bei seiner globalen Zuordnung zur Postmoderne indessen Vorsicht geboten. Sein beständiges Spiel mit der bewusst gepflegten spanischen bzw. katalanischen „Eigenart“ der literarischen Tradition erzielt zwar des öfteren postmoderne Effekte, macht aber vor dieser Postmoderne und ihren Eigenheiten selbst nicht Halt, um sie ebenso *ad absurdum* zu führen wie frühere literarische Phänomene. So spielt Mendoza zwar in dem stilecht in der ersten Person erzählten Kriminalzyklus um seinen namenlosen Detektiv virtuos die konstituierenden Elemente der *novela picaresca* nach allen Regeln der Kunst der intertextuellen Aufhebung durch, jedoch nicht ohne sie sogleich in doppelter ironischer Brechung vorzuführen. Vergleichbar angelegt ist auch der Protagonist des viel komplexeren Romangebildes der *Ciudad de los prodigios*, Onofre Bouvila (siehe Abb. 1). Doch hier wird die Vertiefung dieses Spiels mit den Bruchstücken der spanischen National-

literatur nur insofern zur Debatte stehen, als es eine vergleichbare Mosaikstruktur aufweist wie ein weiteres, mindestens ebenso gern von Mendoza praktiziertes: das Spiel mit der Ästhetik und dem künstlerischen Konzept des *modernismo*.

## 2.2 Michel Tournier und Paris

Wie Eduardo Mendoza, jedoch bereits 1924, wird auch Michel Tournier in "seiner" Stadt hineingeboren.<sup>3</sup> Doch verbringt er zuerst lange Jahre mit dem Studium der Philosophie, darunter übrigens auch vier Nachkriegsjahre in Tübingen (1946-1950), danach mit verschiedenen Tätigkeiten bei Radio und Fernsehen, mit Literaturübersetzungen und im Verlagshaus Plon, bevor er sich erst Ende der sechziger Jahre – getragen von der Aufbruchstimmung des *mai 68* – definitiv der Literatur zuwendet. Daher liegen sein Romandebüt 1967 mit *Vendredi, ou les limbes du Pacifique* und jener Roman, für den er 1970 den "Prix Goncourt" erhielt, *Le roi des aulnes*, auch zeitlich nur wenig vor Mendozas Debüt 1975.

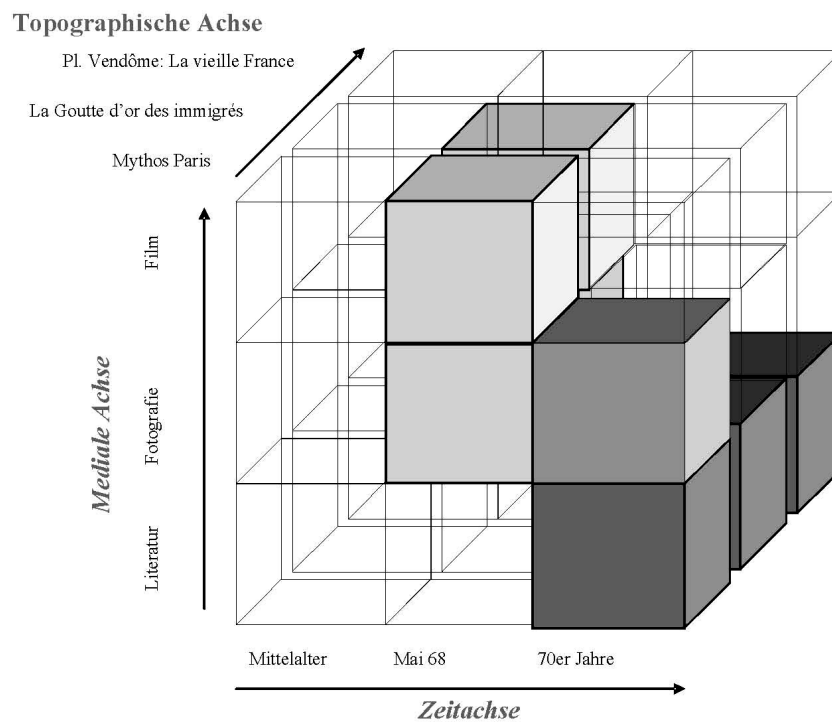
Obwohl auch in Tourniers Werk – und besonders in seinen *contes* – mit der Malerei eine weitere Schwesterkunst eine große Rolle spielt und faszinierende intermediale Strukturen schafft wie zum Beispiel in einer Erzählung der 1989 erschienenen Sammlung *Le médianoche amoureux*, *La légende de la peinture*, konzentriere ich mich hier auf jenen Roman, der den Bezug zur Stadtliteratur schon in seinem vielschichtigen Titel trägt: *La goutte d'or* von 1985, für den Protagonisten zugleich als Schmuckstück ein Talisman und als Pariser *quartier* der Immigranten Brennpunkt sozialer Spannungen und neuer Lebensmittelpunkt. Durch einen Kunstkniff erlebt selbst der abgebrühteste Paris-Kenner die Stadt und das Viertel "La goutte d'or" praktisch neu aus der Kamera-Perspektive, durch die Augen des staunenden Protagonisten, Idriss, eines modernen Perceval, der als reiner Tor staunenden Blickes die Fotografie, den Film und die *bande dessinée* für sich entdeckt. Tourniers Roman kann somit als Abfolge von Momentaufnahmen und bewegten Bildern gelesen

---

3 Für bio-bibliographische Angaben siehe <<http://www.academie-goncourt.fr/?membre=1016697272>>, <[http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/michel\\_tournier-3211.php](http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/michel_tournier-3211.php)> und <<http://www.espacefrancais.com/tournier.html>> (08.02.2012).

werden, wobei die *bande dessinée* eine reizvolle Zwischenstufe im Übergang vom einen zum anderen darstellt.

**Abb. 2: Der “Pariser Würfel” (Tournier)**



Tourniers *écriture* partizipiert – wie Mendoza an den Mosaik-techniken des *modernismo* – an allen drei Bildmedien. Und diese “Anteil-Nahme” ist auch bei ihm keinesfalls zufällig und unpolitisch: Wie sich Mendoza im Postfranquismus des *modernismo* bedient, bedient sich Tournier der im Paris der 68er Jahre so hoch im Kurs stehenden “neuen” Medien, Fotografie, Film und *bande dessinée*.

### 2.3 José Saramago und Lisboa

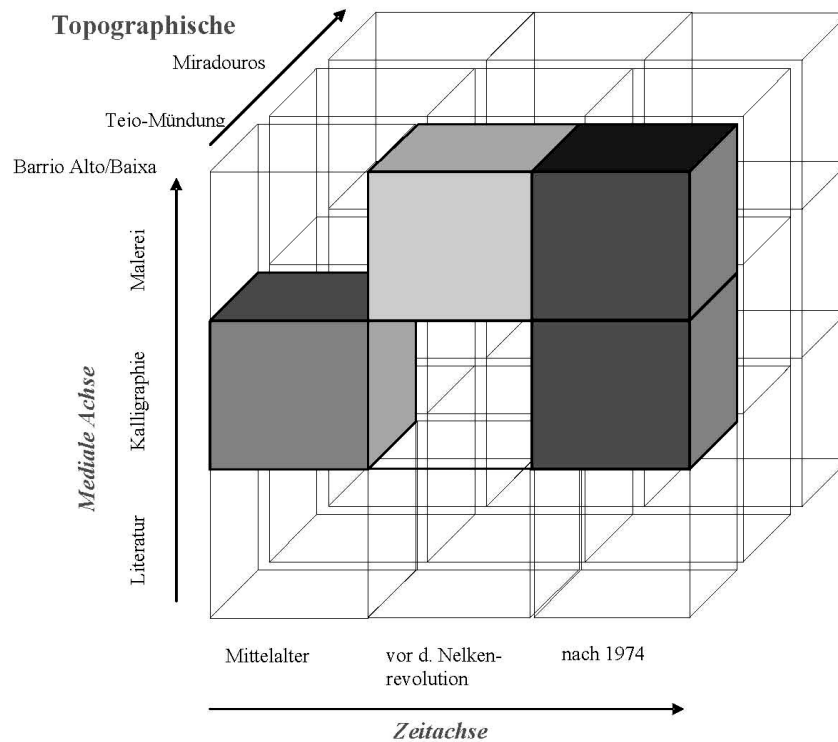
Als Altersgenosse Tourniers – José Saramago (1922-2010) ist nur zwei Jahre älter – verbinden beider Biographien eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, auch wenn Saramago der einzige ist, der nicht in “seiner” Stadt geboren wurde, sondern in Azinhaga im Ribatejo.<sup>4</sup> Nachdem jedoch seine Eltern bereits 1925 nach Lissabon übersiedelten, kann er wie seine beiden Vorgänger als von Anbeginn mit seiner Stadt verwachsener Autor gelten, zumal auch er seine Karriere nicht gleich als Schriftsteller beginnt, sondern bis in die siebziger Jahre einer ganzen Reihe von Beschäftigungen als Mechaniker, Journalist, Herausgeber und Übersetzer nachgeht. Massive materielle und politische Gründe verbieten ihm, aus seinem bereits 1947 mit *Terra do Pecado* vorgelegten Romandebüt den Anfang einer Schriftstellerkarriere zu machen; es werden bis 1966 keine weiteren Veröffentlichungen mehr folgen. Erst 1977 erfolgt mit dem im Lissabon am Ausbruch der Nelkenrevolution angesiedelten *Manual de Pintura e Caligrafia* Saramagos eigentlicher Durchbruch. In kurzen Abständen folgt nun Roman auf Roman, darunter 1984 *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, der “eigentliche” Roman der Stadt an der Tejo-Mündung, dessen Einbeziehung den Umfang dieser Analyse jedoch sprengen würde – zumal die intertextuelle Brechung hier geradezu das Maß einer intermediären annimmt, wenn Saramago den großen Fernando Pessoa mit seiner eigenen Romanfigur, dem Arzt Ricardo Reis – in Lissabon “wiedervereint”.

Wo jedoch intermediale Strukturen am deutlichsten zum Tragen kommen, ist im *Manual de Pintura e Caligrafia*, in dem der ganze Konflikt des gesellschaftlichen Wandels unmittelbar vor der Nelkenrevolution am Konflikt eines seine “alte Kunst” aufgebenden Malers abgehandelt wird, der erst über den Umweg der “Kalligraphie” nach der Nelkenrevolution wieder zu seiner eigenen, erneuerten Kunst zurückzufinden vermag.

---

4 Siehe für alle bio-bibliographischen Angaben die offizielle Website José Saramagos: <<http://www.josesaramago.org/>> (08.02.2012).

Abb. 3: Der “Lissabonner Würfel” (Saramago)



Zusammenfassend ist festzuhalten, dass alle drei Autoren nicht nur Kinder ihrer Stadt sind, deren jeweilige topographische, historische und künstlerische Besonderheit konstituierender Teil ihres literarischen Werks ist. Darüber hinaus eint sie über einen vergleichsweise späten und aus materiellen und politischen Gründen erst auf Umwegen erreichten Beginn ihrer Schriftstellerkarrieren hinaus eine ganze Reihe biographischer Gemeinsamkeiten, die auf der Suche nach neuen Wegen gewiss mit zu ihrer Öffnung für Innovation und somit für die neuen Wege der “Schwesterkünste” und deren Einbringung in Form intermedialer Strukturen in ihr Schreiben beitragen: Ihre Werke erwachsen aus der Reaktion auf Zeiten des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs – für Mendoza ist es der Postfranquismus, für Tournier der *mai 68* und für Saramago die Nelkenrevo-



lution. Auch erscheinen die drei hier behandelten Romane in kurzer Folge innerhalb von weniger als zehn Jahren (1977 – 1985 – 1986).

Alle drei wagen in diesen Zeiten des Wandels auch den medialen Wandel und alle drei geben ihren Stadtromanen voneinander sehr verschiedene intermediale Strukturen, die auch in der Erzählstruktur Niederschlag finden: Bei Mendoza das modernistische Kunsthandwerk, bei Tournier die neuen Medien Fotografie, Film und *bande dessinée* und bei Saramago die prärevolutionäre Malerei des 20. Jahrhunderts im Wandel einerseits und das (Bild-)Zeichensystem der Kalligraphie andererseits.

### 3 Intermediale Strukturen: *modernismo*, Neue Medien und das Ende der Bilder in der Kalligraphie

Solche Verbindungen einen auch die drei ausgewählten Beispiele: Sie spielen im “goldenen Viertel”, dem *Quadrat d’or* in Barcelona, in der Pariser Hochburg der maghrebischen Einwanderer im “La Goutte d’or” benannten 18. Arrondissement, und führen schließlich vom dort ansässigen Protagonisten Tourniers, der sich der arabischen Kalligraphie verschrieben hat, zu Saramagos abtrünnigem Maler und Verfasser des *Manual de Pintura e Caligrafia*.

#### 3.1 Eduardo Mendoza und der *modernismo*: “*La ciudad de los prodigios*”

*La ciudad de los prodigios* protokolliert in sechs Großkapiteln im Großen und Ganzen linear und aus der Perspektive des allwissenden Erzählers den märchenhaften Aufstieg des Protagonisten Onofre Bouvila. Der verlässt mit 13 sein ärmliches Pyrenäendorf, um in Barcelona Karriere zu machen. Die wilde Entschlossenheit des skrupellosen und machtbesessenen Aufsteigers symbolisiert zugleich den oft belächelten “katalanischen Ehrgeiz”, wie er sich zum Beispiel für Kritiker auch in den von ihnen oft als megalomane empfundenen städtebaulichen Projekten Barcelonas manifestiert.

Dem bereits angesprochenen Spiel mit verschiedenen Textsorten und deren postmoderner Brechung gesellt Mendoza das intermediale Spiel hinzu. Ein entscheidender Schritt dabei ist die Übertragung modernistischer Techniken auf den literarischen Text. Der *modernismo* ist die in der *Ciudad de los prodigios* durch die historische

Verankerung der Handlung zwischen den beiden Weltausstellungen in Barcelona 1888 und 1929 dominierende architektonische, künstlerische und kunsthandwerkliche Bewegung. Und genau bei diesem Schwerpunkt und dem Spannungsfeld zwischen Bild und Text, zwischen *modernismo* und Postmoderne, kommt das Modell des "Barceloniner Würfels" zur Anwendung.

Der modernistische Schwerpunkt des stets auch auf die Barceloniner Gegenwart seiner Entstehungszeit in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zugeschriebenen Romans ist dabei keineswegs ein Zufall, eignen sich doch die politischen und mentalitätsgeschichtlichen Implikationen des *modernismo* in besonderer Weise zur Betonung der katalanischen Eigenständigkeit. Nur in Barcelona trifft die Jugendstil-Bewegung auf geeignete kulturelle, soziale und ökonomische Bedingungen für ihre rasche Entwicklung. Barcelona ist nicht nur als kulturelle Metropole stets darauf aus, sich von Madrid abzusetzen, sondern als reiche Industrie- und Handelsstadt auch materiell dazu in der Lage. Das um den Preis der Wandlung Barcelonas zur Industriestadt schwerreich gewordene Barceloniner Großbürgertum wetteifert miteinander im gleichzeitigen Bemühen um die Zurschaustellung dieses Reichtums und ein identitätsstiftendes Mäzenatentum. Über dieses identitätsstiftende Moment ist der *modernismo* eng mit der "katalanischen Renaissance" des 19. Jahrhunderts, der *renaixença*, verbunden. Durch den wirtschaftlichen Aufschwung beflügelt hat sich parallel dazu ein neues katalanisches Selbstbewusstsein entwickelt, dessen Energien sich in dieser – von nationalpatriotischen und nationalistischen Elementen nicht freien – Bewegung mit dem Ziel bündeln, die katalanische Fortschrittlichkeit und Überlegenheit gegenüber Madrid zu demonstrieren und die katalanische Eigenständigkeit – bis hin zur Unabhängigkeit – zu verteidigen und zu pflegen. Und genau dafür lässt sich die "Neue Kunst", *l'Art Nouveau*, instrumentalisieren.

Der wesentliche Punkt der modernistischen Ästhetik besteht folgerichtig in der kunstvollen Zusammenfügung verschiedener stilistischer Elemente und Materialien zu einem Gesamtkunstwerk mit praktischem Nutzen: Gaudís Aussichtsterrasse auf das Amphitheater Barcelona im "Parque Güell" verkörpert alle wesentlichen Aspekte: natürliche Formen, ornamentale Details, die Verwendung traditioneller kunsthandwerklicher Produkte wie Glas und Keramik, die in der Fragmentierung und erneuten Zusammenfügung der verschie-

denartigsten Fliesenformen zu einem neuen modernistischen Mosaik Gestalt annehmen, und das “demokratische” Nutzungskonzept von Park und Terrasse als “Naherholungsgebiet” für alle Stadtbewohner.

Symbol für das Schicksal des *modernismo* aber ist, neben Gaudís bis heute unvollendeter “Sagrada Familia”, Lluís Domènech i Montaners 1905 bis 1908 erbauter “Palau de la Música Catalana”. Er entsteht als Domizil des 1891 im Zuge der Weltausstellung 1888 aus der sozialistischen Chorbewegung Millets hervorgegangenen “Orfeó Catalá”. Den modernistischen Geist der demokratischen Einheit von Kunst und Leben verkörpert bereits die seine Fassade dominierende Skulpturengruppe: Unter dem Schutzmantel ihres Heiligen San Jordi finden sich alle Barceloniner, um der in der Allegorie der *Música catalana* verkörperten Schönheit zu folgen. Über alle Wechselfälle des 20. Jahrhunderts hinweg behält der “Palau de la Música Catalana” seinen Status als Symbol katalanischer Identität und Kultur schlechthin. Am Ende des Franquismus und der *transición* machen zwischen 1982 und 1989 umfangreiche Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten um den “Nuevo Palau” den Bau zu Beginn des neuen Jahrtausends nun wieder zu einem der bedeutenden kulturellen Zentren der Stadt.<sup>5</sup>

So gesehen ist Eduardo Mendozas *Ciudad de los prodigios* ein literarischer “Palau de la Música catalana”. Im Geiste, als Gesamtkunstwerk und in seinen Einzelteilen.

Der Geist des *modernismus* als Zeitgeist der *renaixença* ist in beiden gleichermaßen präsent. Als Gesamtkunstwerke sind beide wie ein Mosaik aus einer Vielzahl unterschiedlichster Elemente unter Verwendung der verschiedensten Techniken zusammengesetzt. Die großen allegorischen Skulpturen, die Halbreiefs, Glasbilder und Mosaiken des “Palau” finden ihre Entsprechung im Einsatz einer großen Zahl unterschiedlicher Textsorten, wobei die von den Modernisten proklamierte Einheit der Kunst im Gesamtkunstwerk durch die Aufbrechung der Gattungsgrenzen zwischen epischen, dramatischen und lyrischen, zwischen traditionell als hoch und niedrig eingestuften Gattungen angepeilt wird und ihr konzeptionell bedingter Eklektizismus in intertextuellen und intermedialen Anleihen, wie zum Beispiel beim Film, den Wortkünstler Mendoza vollends in die

---

5 Für Abbildungen siehe Carandell / Pla/ Vivas (1996) oder <[http://commons.wikimedia.org/wiki/Palau\\_de\\_la\\_Musica\\_Catalana?uselang=de](http://commons.wikimedia.org/wiki/Palau_de_la_Musica_Catalana?uselang=de)> (08.02.2012).

Nähe des modernistischen Künstlers rücken. Nichtsdestoweniger ist der Gegenwartsbezug der *Ciudad de los prodigios* ungebrochen, zumal die Ereignisse um die Vorbereitung der Weltausstellung 1888 und die Konstruktion des “Palau de la Música Catalana” 1905-1908 ihre Entsprechung und Aktualisierung in der ein knappes Jahrhundert später anzusetzenden Phase der großen Renovierungs- und Städtebauprojekte – während der mit dem Beginn der Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten am “Palau” 1982 eingeläuteten Dekade der Vorbereitungen der Stadt auf die Olympischen Spiele – finden.

### *Exemplum*

Mendoza hat es also ausgezeichnet verstanden, die Grundstrukturen des *modernismo* auf die Romanstruktur zu übertragen. Aber nicht nur in dieser Makrostruktur, auch in der Mikrostruktur einzelner Episoden bedient er sich modernistischer Techniken und Elemente. Besonders augenfällig wird dies in jenen Passagen, in denen modernistische Interieurs und romaneske Situationen miteinander in intermedialen Dialog treten, wie zum Beispiel in der folgenden Episode.

Sie ist jenem zentralen Kapitel (IV, 1 und 3) des Romans entnommen, das dem auch als “Cuadrado d’or” bekannten und berühmtesten städtebaulichen Unternehmen Barcelonas vor den olympischen Spielen 1992 gewidmet ist, der Entstehung des *Ensanche* im 19. Jahrhundert. Der streng geometrische, von Madrid diktierte und von den Barceloninern nur scheinbar akzeptierte Plan zur Stadterweiterung schafft nicht nur die Grundlagen für Onofre Bouvilas spätere Immobilienspekulationen und damit dessen sozialen Aufstieg, er muss auch für eine groteske Erklärung des *modernismo* anhand von dessen modernistischer Gestaltung herhalten:

Para recuperar parte del capital perdido los dueños escatimaban dinero en la construcción: los materiales eran toscos y el cemento venía tan mezclado con arena y hasta con sal que no pocos edificios se vinieron abajo a los pocos meses de ser inaugurados. [...] Para compensar tanto desastre se puso mucho esmero en las fachadas. Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas [...] y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. Todo para poder recuperar el dinero que Onofre Bouvila les había robado (Mendoza 1992: 190).

Die Demontage der Wunder der *Ciudad de los prodigios* ist vollkommen: Kein künstlerisches Konzept, nicht das Genie Gaudís, sondern der Versuch betrogener Betrüger, mit den modernistischen Fassaden ihr Gesicht zu wahren, stehen hinter dem *modernismo*. Er ist nichts als eine bunte Farce – wie für Mendoza eben auch die Literatur.

### 3.2 Michel Tourniers bewegte Bilder: “La goutte d’or”

Tourniers Immigranten-Roman *La goutte d’or* wird erst in der zweiten Hälfte – nachdem der Protagonist Idriss den Initiationsweg von seiner Sahara-Oase über Marseille nach Paris vollendet hat – zum Stadtroman. Dabei fungiert *La goutte d’or*, das bei einer Feier von einer Bauchtänzerin verlorene und von Idriss aus dem Wüstensand aufgehobene und in Marseille von einer Prostituierten vereinnahmte “typisch afrikanische” Schmuckstück, als Symbol der gewonnenen und ebenso schnell wieder zerronnenen Freiheit. In zwölf locker verbundenen Episoden und einer eingeschobenen Erzählung zur Kunst der Kalligraphie – *La Reine blonde* – folgt der Erzähler den ersten tastenden Schritten seines Protagonisten in die “neue Welt” der Bilder.

Ausgangspunkt seiner *quête* ist – noch in der heimatlichen Oase – eine blonde Pariserin, die Idriss fotografiert und verspricht, ihm das Foto später aus Paris zu schicken. Nach einer Zeit vergeblichen Wartens macht sich Idriss selbst auf den Weg zu seinem Abbild und stürzt dabei, das Medium Bild, das in den verschiedensten Formen auf ihn einströmt, bald hinter sich lassend, in eine wahre Flut bewegter Bilder.

Der Neuankömmling im Pariser Immigrantenviertel mit dem bezeichnenden Namen “La Goutte d’or”, der dort eine Arbeit als Straßenkehrer gefunden hat, sticht einem Filmemacher mit dem ebenso bezeichnenden Namen “Monsieur Mage” ins Auge: Seiner ersten Statistenrolle – eben als Straßenkehrer – folgt ein “Engagement” als Kameltreiber in einem Limonaden-Werbespot, *La Palmeraie*, dem wir eben jene Schlüsselszene verdanken, in der wir Idriss gleich noch einmal wieder begegnen. Immer wieder verliert er dabei sein Selbst-Bild. Sogar für eine Tati-Schaufensterpuppe wird ihm sein Abbild, sein Abdruck “genommen”; alle Schaufenster, Vitrinen und deren Inhalte – bis hin zum bewegten einer *Peep-Show* – faszinieren

ihn als "Zwischenstadien" ebenso wie das Medium Film. Auch verliert er sich einmal beinahe in einer *bande dessinée*, in der er den Platz des Helden einnimmt und die Sprechblasen mit seiner eigenen Geschichte füllt – bis ihn die Wirklichkeit auf recht unsanfte Weise einholt.

Auf der Suche nach der eigenen Identität landet Idriss schließlich bei einem arabischen Kalligraphen, der ihn die Welt der Bilder durch die Welt der Zeichen zu ersetzen lehrt und ihm so wenigstens einen Teil der verlorenen Freiheit zurückzugeben vermag:

Le ciseau du sculpteur libère la jeune fille, l'athlète ou le cheval du bloc de marbre. De même les signes sont tous prisonniers de l'encre et de l'encrier. Le calame les en libère et les lâche sur la page. La calligraphie est libération (Tournier 1986: 201).

Doch sich selbst und seine Freiheit findet er erst mit der in sich selbst ruhenden *goutte d'or* wieder: Der Goldtropfen liegt in der Vitrine eines (fiktiven) Luxus-Juweliers an der Place Vendôme, wo Idriss mit dem Presslufthammer – "le marteau pneumatique, devenu presque le symbole du travailleur maghrébin" (Tournier 1986: 217) – am Bau einer Tiefgarage mitarbeitet, so sehr er selbst angesichts der "wiedergefundenen Freiheit" und mit der ihm anvertrauten "cavalière pneumatique" eins geworden, dass er gar nicht mitbekommt, wie die Vitrine durch die Erschütterung Risse bekommt und das altehrwürdige Paris, das die Place Vendôme und die sie umgebenden Luxusgeschäfte repräsentieren, um die "goutte d'or" herum symbolisch in Schutt und Asche sinkt.

### *Exemplum*

Auch Tournier ist ein Meister der Übertragung medialer Grundstrukturen bildlicher und filmischer Natur auf seine Romanstruktur, wie das bereits angekündigte Beispiel veranschaulicht: Mit dem Kunstgriff, den Werbefilm über die Grenzen des Studios hinaus fortzusetzen, indem er Idriss in seiner Rolle als Kameltreiber auf eine nächtliche Durchquerung von Paris schickt, wird erreicht, dass eine Art filmischer Erzählstruktur entsteht, bei der wir Idriss praktisch aus der Kameraperspektive verfolgen und die Stadt so mit seinen Augen zu sehen vermögen. Unter dem zynischen Vorwand, Idriss das nach Abschluss der Dreharbeiten nicht mehr benötigte Kamel in die – im übrigen seit 1978 durch den "Parc Georges Brassens" ersetz-

ten – “Abattoirs de Vaugirard” bringen zu lassen, schickt ihn Monsieur Mage auf eine phantastische Reise durch die Nacht: Sein Weg gestaltet sich beschwerlich – das Kamel hat einen überaus gesunden Appetit und hält sich immer wieder an den Gemüse-Lieferwagen am Straßenrand auf. Auch eine Rast auf dem “Cimetière de Montmartre”, wo es genüsslich ein Chrysanthemen-Gebinde verzehrt, ist nur von kurzer Dauer: Die beiden werden von einem Ordnungshüter ziemlich grob aus diesem vermeintlichen grünen Paradies vertrieben. Im Morgengrauen erreichen sie die “quartiers chics”, wo die beiden geradezu unsichtbar werden. Tournier nutzt deren Weg von der Gare Saint-Lazare über die Place de la Concorde bis zur Pont de l’Alma für eine hinreißende Satire der besseren Pariser Gesellschaft, die angesichts der täglichen Flut der Bilder, der sie ausgesetzt ist, das Sehen systematisch verweigert.

Il était clair d’ailleurs que les passants affectaient de plus en plus de ne pas le remarquer à mesure qu’il quittait les zones populaires pour aborder les quartiers chics. Dès la gare Saint-Lazare, mais plus encore place de la Madeleine et rue Royale, plus personne ne parut voir son étrange équipage dans la foule pressée du petit matin (Tournier 1986: 155).

Als Idriss und sein Kamel endlich im Schlachthof brüsk zurückgewiesen werden, irren die beiden – immer auf der Suche nach etwas Grün – ziellos durch Paris. Und so endet die Episode zumindest für das Kamel in einer rührend-komischen, märchenhaften Version des *paradis retrouvé*: Idriss gerät zufällig in den “Jardin d’acclimatation”, wo das Kamel Gesellschaft bekommt und er es “ivre de fatigue et de bonheur” (Tournier 1986: 159) zurücklassen kann.

Nicht die Demontage der Stadt der Wunder wie bei Mendoza, sondern eine Wendung ins Wunderbare beschließt die Kamerafahrt durch Paris aus der Perspektive des ungleichen Paares. Der Erzähler Tournier greift als letzten Ausweg aus einer erzählerischen Sackgasse gern auf solche Mittel zurück, wobei er hier nichtsdestoweniger zumindest seinen Protagonisten wieder in die “wirkliche Welt” der Bilder entlassen muss.

Auch Paris ist letztlich nichts als eine “bunte Farce” – in der nur der Goldtropfen Rettung vor der Flut der Bilder verspricht, als Idriss ihn zuletzt im Schaufenster des – fiktiven – Juweliers Cristobal an der Place Vendôme wiederfindet:

La goutte d’or brillait solitaire sur fond de velours noir. Idriss n’en croyait pas ses yeux: elle était là, indiscutablement, la bulla aurea, [...],

ovale, légèrement renflée a sa base, d'un éclat et d'un profil si admirables qu'elle paraissait faire le vide autour d'elle, symbole de libération, antidote de l'asservissement par l'image (Tournier 1986: 219-220).

Und damit sind wir direkt bei Saramago angelangt, bei dem das Thema der Versklavung durch das Bild mindestens ebenso zentral ist.

### 3.3 José Saramago und die Kunst der Kalligraphie im *“Manual de Pintura e Caligrafia”*

Auch Saramagos *Manual de Pintura e Caligrafia* ist genau genommen nicht durchgängig ein Stadtroman, aber das Werk und Leben sowie der Wandel des Protagonisten, des Portraitmalers H., ist ohne den urbanen Hintergrund Lissabons nicht denkbar – der Blick aus dem Atelier ist zugleich ein Blick über “seine” Stadt am Tejo und dieser erhöhte Standpunkt ist von Bedeutung für den gesamten Romanverlauf – und zu seinen wesentlichen theoretischen Reflexionen gehört auch jene längere Sequenz über die Stadt, deren exemplarische Analyse hier den Abschluss bildet.

Wir begegnen H. an einem Wendepunkt seiner Karriere, kurz vor der politischen Wende der Nelkenrevolution am 25. April 1974. Als Modemaler der feinen Lissabonner Gesellschaft – und somit “Sklave” seiner eigenen Bilder – erhält er den Auftrag, den Industriellen S. zu portraituren, wobei ein Prozess der Bewusstwerdung einsetzt, der einerseits zur “Verdoppelung” der Malerpersönlichkeit H's. führt: Er beginnt insgeheim ein zweites, unorthodoxes Portrait von S. in einer neuen Malweise, muss aber erkennen, dass dieser Weg in einer Sackgasse – symbolisiert durch den schwarzen Anstrich, den er dem fertigen Bild verpasst – endet. Andererseits erleben wir zeitweise sogar eine Verdreifachung, denn parallel dazu schlüpft H. in ein ganz anderes “Zweites Ich” und beginnt zu schreiben – das ist es, was er Kalligraphie nennt. Der Roman wird zum Protokoll dieses medialen Wandels.

Der endgültige Bruch mit seiner bisherigen Malweise erfolgt wenig später, als H. beim nächsten Auftrag ein vornehmes Lissabonner Ehepaar mit dem Versuch, seine neue Malweise in deren Doppelportrait einzubringen, vor den Kopf stößt. Als Modemaler ist er damit erledigt, parallel verliert er seine Freundin und seine Freunde; das einzige, was ihm bleibt, ist “die Kalligraphie”. H. hält sich mit grafischen Arbeiten in einer Werbeagentur über Wasser; er ver-



sucht, seine Autobiographie zu beenden und parallel wieder zu zeichnen. Als einer seiner Freunde verhaftet wird, lernt er dessen Schwester kennen, der er sich ebenso vorsichtig annähert wie den reformerisch-revolutionären Ideen ihrer Familie. Das Regime stürzt, der Roman endet mit einer dreifachen Öffnung: eine neue Liebe, eine neue Kunst, ein neues Leben in einem demokratischen Land.

Intermediale Strukturen bestimmen den Text gleich doppelt – gattungstypologisch als eine Art “umgekehrter Malerroman” und topologisch, weil die Stadt am Fluss in Saramagos Schreiben unübersehbare Spuren hinterlässt. Hier wäre nun, wie bereits erwähnt, *O ano da morte de Ricardo Reis* mit einzubeziehen, wo die Fließ- und Wellenbewegungen des Textes als buchstäblicher *roman-fleuve* weitaus weitere – und hier zu weite – Kreise ziehen. Ich komme daher zum angekündigten Beispiel, der Aufzeichnung der Reflexionen des Maler-Kalligraphen über seine Stadt.

Die Saramago-typischen, dem Maler-Kalligraphen bei einer ziellosen Stadtfahrt in den Kopf gelegten “wellenförmigen” Reflexionen über das Wesen der Stadt machen den Roman definitiv zum Stadtroman, indem sie voraussetzen, dass es sich bei der Stadt um einen lebenden Organismus handelt, was sie erst in die Lage versetzt, über das bloße Dekor hinaus als “handelnde Person” im Roman zu fungieren und das entspricht genau einem der wichtigsten Kriterien einer Definition des Stadtromans.

### *Exemplum*

Diese aktive Rolle übernimmt die Stadt als voll funktionsfähiger, selbstregulierender Organismus, die mit allen lebenswichtigen Organen – Hirn, Herz, Magen usw. – ausgestattet ist und sich gegenüber jedem Angriff auf ihre Integrität durch ihre Bewohner als resistent erweist:

É como se a cidade se defendesse de quem a habita. As vontades juntas dos habitantes formam, sem que eles se apercebiam, uma vontade diferente que passa a governá-los, e que cuidadosamente os vigia. A cidade sabe, sabe-o essa vontade, sabe quem essa vontade encarna, que, se feita a unidade dos habitantes, a soma final, mesmo em número igual, viria a ser de qualidade diferente: a primeira e inevitável transformação seguinte seria a da própria cidade. Por isso ela se defende (Saramago 1983: 248).

Dieser unabhängig vom menschlichen Willen funktionierende Organismus enthüllt sich dem menschlichen Auge erst aus erhöhter Perspektive, “vista de longe, do outro lado do rio” (Saramago 1983: 249); aus dieser erhöhten, distanzierten Position vermag die Stadt läuternde Wirkung auf ihren Betrachter auszuüben. Der Maler-Kalligraph beschreibt eine solche Erfahrung, in der auch die Fluss- und Wellen-Metaphorik in den “sanften Wellen der Häuser, der Dächer, der Farben”, “a ondulação, de longe suave, das casas, dos telhados, das cores” (Saramago 1983: 249), wieder zu ihrem Recht kommt. Diese “fließende Schreibweise” macht es sehr schwer, aus einem solchen Reflexionsprozess zu zitieren, bei dem Gedanken und Assoziationen ineinander übergehen und zu zerfließen scheinen, bevor sie auf den Punkt gebracht werden; daher vermag auch der folgende Ausschnitt nur einen stark verkürzten Eindruck davon zu geben:

Vejo Lisboa da esplanada deste aborto católico e imbecil que é o monumento a Cristo Rei, vejo a cidade e sei que é um organismo activo, agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos, mas sobretudo vejo-a como um projecto que se desenha a si próprio, tentando coordenar as linhas que de todos os lados se encurvam ou lançam rectas, e também como o interior de um músculo ou um neurónio gigante, como uma retina deslumbrada, uma pupila dilatando-se e contraindo-se sob a luz ainda clara deste dia (Saramago 1983: 249).

Wie die Stadt, so hat nun auch ihr erhöhter Betrachter das Recht, sich als “Projekt”, als Prozess im Werden seine Eigengesetzlichkeit zu wahren. Und so kann sich die definitive Abkehr des Malers von dem, der er war, vollziehen und seine Wandlung zum “neuen Menschen” beginnen:

Sirva-me esta cidade de testemunha: estou inocente do que me acusam, não provavelmente do que me louvam. Neste mesmo lugar, ou noutros pontos altos com vista para as cidades, já outros homens e outras mulheres aproveitaram a romântica embriaguez ou vertigem ou aturdimento de estar fisicamente acima dos outros, para fazerem acto de contrição. [...] Mas nos romances cá deste lado, ou em actos de vivos como este meu, usam as pessoas isolar-se em ponto alto, tirar daí a contrição primeira em justificação última. Creio que isto mesmo fiz (Saramago 1983: 249-250).

Wie bereits bei Tournier stehen im *Manual de Pintura e Caligrafia* zwei Welten einander gegenüber: Die Schein-Welt der bunten Bilder und die Welt der reinen zeichenhaften Form, des Goldtropfens und der Kalligraphie, wobei beide Protagonisten ihre Integrität erst

wiederfinden können, wenn sie ersterer abschwören. Insofern können beide Romane auch als egozentrische Schriftsteller-Romane gelesen werden, die ihr Heil nicht in der intermedialen Struktur, sondern in der Rückkehr zum ‚eigenen Leisten‘, zur Schrift, suchen.

### Literaturverzeichnis

#### Primärtexte

- Mendoza, Eduardo (<sup>1</sup>1992): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona: Seix Barral.  
 Saramago, José (<sup>2</sup>1983): *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa: Caminho.  
 Tournier, Michel (1986): *La goutte d'or*, Paris: Gallimard.

#### Sekundärliteratur

- Carandell, Josep M<sup>a</sup> / Pla, Ricard / Vivas, Pere (1996): *El Palau de la Música Catalana*, Barcelona: Triangle Postals.  
 Hasebrink, Gesa (1993): *Wege der Erneuerung. Portugiesische Romane nach der "Nelkenrevolution"*, Berlin: tranvía, darin bes. S. 76-79: "Der Weg in die Freiheit: *Manual de Pintura e Caligrafia* von José Saramago" (Kap. 1.8).  
 Hughes, Robert (1992): *Barcelona*, New York: Alfred A. Knopf.  
 Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.) (1991): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía.  
 Klöpfer, Rolf (1991): "Eduardo Mendoza: Ein Romancier auf der Höhe einer kurzlebigen Zeit", in: Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía, S. 68-77.  
 Lissorgues, Yvan (1991): "Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975", in: Lissorgues, Yvan (Hrsg.): *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Le Mirail, S. 27-37.  
 Lissorgues, Yvan (Hrsg.) (1991): *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Le Mirail.  
 Miret, Enric (1991): "Barcelona, espacio real, espacio simbólico", in: Lissorgues, Yvan (Hrsg.): *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Le Mirail, S. 123-130.  
 Oswald, Kalen R. (2001): *Eduardo Mendoza's Barcelona*, PhD, Tucson: University of Arizona (unveröffentlichte Dissertation).  
 Schulz-Buschhaus, Ulrich (1997): "Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur", in: Schulz-Buschhaus, Ulrich / Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Fink (Romanistisches Kolloquium 8), S. 331-368.

- Schwarzbürger, Susanne (1998): *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*, Berlin: tranvía.
- Stenzel, Hartmut (1991): "Manuel Vázquez Montalbán. Die Kriminalromane. Pepe Carvalho auf der Suche nach der Identität des postfranquistischen Spanien", in: Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin: tranvía, S. 175-184.
- Winisch, Eva (1997): *Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Bonn: Romanistischer Verlag, darin bes. "La goutte d'or", S. 79-92.